

Cartaphilus 6 (2009), 24-32

Revista de Investigación y Crítica Estética. ISSN: 1887-5238

EL CÍNICO DE CABRERA INFANTE.

Mi vida es la historia de la pelea de un escritor
contra los censores
Guillermo Cabrera Infante

La creación de un personaje, alter ego del autor, es un artificio literario de máscaras y desdoblamientos con variadas intencionalidades narrativas: “despersonificar” un yo autobiográfico, elogiarlo, ocultarlo o camuflarlo. Implica por sí el encuentro dramático entre dos voces, autor-personaje, que dialogan en la creación ficcional, explícita e implícitamente. Este gesto estilístico se complejiza y problematiza cuando la configuración de este “otro” pasa a ser un acto contestatario, cuando la voz del sujeto creado, y eventualmente destruido, pasa a ser un arma de transgresión y denuncia.

Guillermo Cabrera Infante (Cuba 1929-Inglaterra 1995) durante casi 6 años convivió con su doble G. Caín, crítico cinematográfico, y fue en 1962 con la publicación de su libro *Un Oficio del Siglo XX*, cuando este seudónimo, ya mítico, dejó de ser sólo una firma y se delineó como personaje. La crítica cinematográfica y la legitimación del oficio se transformaron en soporte de una producción literaria híbrida, que bajo procedimientos estilísticos propios de los cínicos, defiende la libertad de expresión, tanto en sus contenidos como en sus formas de articulación, continuando así el desarrollo de la poética del autor.

En 1952, como buen narrador desvergonzado y lúdico, publicó en la revista *Bohemia* su cuento “Balada de plomo y yerro”, el cual fue censurado por su lenguaje profano. Este hecho,

no sólo lo llevó a la cárcel y a dejar la escuela de periodismo, sino que le significó la posterior privación de su nombre. Su primera censura trajo consigo la creación de un “otro” que le permitiera no callar.¹ Así, en 1954 nació G. Caín, en principio simplemente como un seudónimo surgido de la unión de las dos primeras sílabas de sus apellidos, con el cual firmaba las columnas semanales de cine que escribía en la revista *Carteles*, donde también ejerció como director.

Este heterónimo, que le permitió en un principio hacer resistencia al silencio impuesto por las normativas en el régimen de Batista, continuó siendo utilizado durante los próximos 6 años, pero ya no con esa intencionalidad. En ese tiempo, como colaborador y partícipe de la revolución, no le fue necesario ocultar su nombre. No era su locuacidad ni su lenguaje indecoroso lo que primaba, sino su desempeño en el ámbito cultural, particularmente en el cine². Fue nombrado director del Consejo Nacional de Cultura, ejecutivo del Instituto del Cine y encargado del

¹ Hago hincapié en que fue su primera censura, ya que la vida intelectual y artística de G.C.I se vio marcada por fuertes episodios de censura en diferentes regímenes totalitarios. Éstos son ejes fundantes de su actitud subversiva, y explican la creación de G. Caín en *Un Oficio del siglo XX*, sin embargo, no haré un desarrollo a cabalidad de cada una de las instancias ya que no es pertinente con el objeto del análisis.

² Para el triunfo de la revolución, en 1959, ya había creado la Cinemateca de Cuba (1951) y un año después el Instituto de Cine.

suplemento literario, "Lunes de Revolución, del periódico *Revolución*. En este espacio, y hasta 1960, continuó materializándose, bajo un aura mítica, G. Caín: el crítico, amado y odiado por los lectores cinéfilos de la época.

Sin embargo, este nombre utilizado, en ese entonces, simplemente como un reemplazo de su nombre propio, nuevamente dio un giro ideológico cuando en 1961 Fidel Castro prohibió la exhibición del documental *PM*, de Orlando Jiménez Leal y su hermano Sabá³ y posteriormente, ese mismo año, y bajo el argumento de la falta de papel en el país, se suprimió el suplemento, y con ello, la voz de "el Cronista", la voz de G. Caín, la voz de Guillermo Cabrera Infante.

Para hablar de *Un Oficio del Siglo XX*, de sus protagonistas (narrador-personaje y Caín) es necesario este prelude "contextual", ya que la obra, como reacción a tales circunstancias, tiene

una doble intencionalidad: por una parte, luchar contra el olvido del crítico, unificando sus escritos en una obra; y por otra, luchar contra la represión a partir de procedimientos literarios y retóricos.

Concebí la idea de que era imposible que un crítico conviviera con tal régimen. Entonces decidí matar al crítico.

Guillermo Cabrera Infante

En 1962 en Bruselas, donde se desempeñó como agregado cultural de Cuba⁴, publicó lo que él denominó "su primer libro", *Un Oficio del Siglo XX*, que consta de la recopilación de las críticas de cine que realizó entre 1954 y 1960. Las presenta cronológicamente, estructuradas en tres segmentos: en dos de ellos, las críticas realizadas en la revista *Carteles* durante esos años, y en el último, las publicadas en *Revolución* entre 1959 y 1960. Sin embargo, esta compilación se complejiza al vincularse con las secciones narrativas en las que se desarrolla la trama entre el personaje-narrador y G. Caín, quien abandona su exclusivo rasgo de heterónimo (funcionan como un doble desplazamiento o enmascaramiento del autor). Estos apartados son de tipo estructural: prólogo, interludio y epílogo, junto a epígrafes y notas, van delineando transversal y fragmentariamente a G. Caín, entregándole a la obra un carácter híbrido que permite "convertir a *Un Oficio del Siglo XX* en una pieza de ficción ligeramente subversiva" (G.C.I., 1998: 506).

Lo transgresor de este gesto, no fue el darle vida a un seudónimo reconocido que ya estaba en desuso, sino lo que Cabrera Infante pretendió

³ Tras la polémica del documental, durante los días 13, 23 y 30 de junio de 1961 se realizaron en la Biblioteca Nacional de La Habana reuniones entre las figuras representativas de la intelectualidad cubana y miembros del gobierno. Al cierre de ellas, Fidel Castro, entonces primer ministro, pronunció su famoso y polémico discurso *Palabras a los intelectuales*, donde planteó los parámetros de creación de los artistas, destacando su frase: "dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie. Por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución significa los intereses de la Nación entera, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella. Creo que esto es bien claro. ¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho". Se puede acceder al discurso completo en el sitio web del Ministerio de Cultura de Cuba.

[www.min.cult.cu].

⁴ Ésta fue la última labor que realizó en el gobierno, ya que posteriormente, en 1965 fue exiliado en España y posteriormente en Inglaterra. Cabe dar cuenta de la similitud entre el personaje bíblico y el de Cabrera Infante: ambos fueron desterrados de su patria.

hacer a través de su caracterización: un montaje que le permitiera romper con los cánones literarios-artísticos y a la vez, burlarse del poder opresor, en donde la figura del narrador encarnaría los valores de la versatilidad del lenguaje y retórica; y la del crítico, los valores de la libertad de opinión y de lucha contra la unicidad de pensamiento.

Cabrera Infante (2009), en una entrevista publicada en la *Revista La Gaceta Literaria* explica cómo y cuándo surgió la idea de G. Caín. Doy paso a sus palabras:

A mí me gusta llamarla [a *Un Oficio...*] formas de autobiografía más que novela. Formas de autobiografía de alguien que había sido crítico con otro nombre. Y yo me aproveché, por cierto, de los 2.000 años de historia que tenía el nombre de Caín [...] básicamente intentaba demostrar que era imposible que existiera un crítico bajo la revolución, ya que sólo había un hombre libre en Cuba: Fidel Castro. Y no se podía disentir. Entonces pasó algo muy interesante. Apareció en La Habana una película curiosa rodada en México que se llamaba *The wonderful country*. El protagonista [...] quedaba atrapado entre dos jerarcas mejicanos llamados los hermanos Castro. Yo no creo que eso fuera totalmente casual [...]. Cuando esa película se estrenó en La Habana todavía no había un control absoluto de lo que se tenía que decir. Varios críticos que comentaron la película lo hicieron favorablemente, pero los que no atacaron la idea de que los hermanos Castro eran unos forajidos la pasaron muy mal y tuvieron que dar todo tipo de explicaciones. Ahí fue cuando concebí la idea de que era imposible que un crítico conviviera con tal régimen. Entonces decidí matar al crítico. Y de ahí nació la idea de que ese crítico fuera una suerte de alter ego y que tuviera una cierta autonomía.

Un Oficio del Siglo XX, es una meta obra, es la historia de cómo surgió la idea de crear ese libro, y cómo éste se configuró como tal. La historia de los protagonistas se articula en tres partes: "El retrato del crítico cuando Caín", donde se cuenta

quién es él, se le caracteriza, y se inicia la conexión entre ambos personajes; "Mensaje en una botella de leche", en el que el narrador relata su primer encuentro con el manuscrito y las dificultades de emprender el trabajo de publicación; y finalmente, "Requiem por un alter ego" en el que se le da muerte al crítico y término de la obra. Estas tres secciones son intercaladas por las críticas de cine, en las que los personajes no callan, se les sigue dando voz a través de los epígrafes que encabezan algunas críticas.

La historia es relatada por el narrador-personaje, un antiguo corrector de pruebas, llamado Guillermo Cabrera Infante, que un día recibe el encargo de su "amigo"- "conocido", G. Caín, de publicar la compilación de las críticas de cine que había hecho años atrás en las revistas *Carteles* (bajo la impersonalidad de la tercera persona: el crítico) y *Revolución* (en la que dio un giro, inscribiendo las críticas bajo un "yo" personal).

'He escrito el libro' dijo ahora. 'De manera que todo está hecho ya. No queda más que un simple detalle mecánico. Con cierta pedantería técnica te diré lo que le falta al libro: sólo falta publicarlo [...] todavía él agregó: 'necesito un prólogo', con la misma enunciación que si dijeran: 'la mesa está servida'. (G.C.I., 2005: 31)

El primer lector, el lector obligado va narrando los detalles y procesos durante su trabajo de editor y "prologador", sus encuentros y desencuentros con Caín, en los cuales cuenta anécdotas y recrea diálogos entre ellos (sólo una vez en la obra Caín toma la palabra, cuando el narrador señala que a Caín no había forma de convencerlo, ante lo cual, y por medio de una nota a pie de página, éste le responde diciendo: "Ni a ti tampoco" (Ibíd., 241). El personaje narrador comienza a explicar su trabajo de "corrector del estrabismo" del que sufren los críticos y cómo fue editando las críticas (acortándolas, quitando adjetivos, eliminando críticas no dignas de un

film). Sin embargo, Caín no sólo le pidió la compilación, prólogo y epitafio sino también “notas que antecederan a cada crítica” (Ibíd., 41). Son precisamente estas notas-epígrafes las que, permiten la conexión entre la trama y el cine; y así vinculan ambas macro secciones del libro, aparentemente inconexas⁵. Las notas del editor-personaje cumplen diversas funciones acotacionales, por una parte, relacionadas con las películas propiamente tal (señalar contexto de producción y recepción; acuerdos y discrepancias del editor con las apreciaciones dadas con Caín, las películas y directores que más valoró, las críticas que tuvieron efectos en los destinatarios, etc.), y por otra, notas que permiten, a partir de la crítica que encabezan, continuar con la caracterización de Caín (su sentido visionario, sus rasgos ateos, generosos y su pedantería; su gusto por la monumentalidad, etc.). Todas ellas conducen a acentuar la otredad entre los personajes.

En esta obra fragmentaria, junto con la caracterización de los personajes y el desarrollo de una historia, las partes del libro, que podría enmarcarse en el rasgo “ficcional” de *Un Oficio del Siglo XX*, también buscan enfatizar las pretensiones del autor, a través de sus dos máscaras: para G. Caín, la idea no es publicar un ranking de las mejores películas de los últimos tiempos ni hacer la biblia del cine (“no van a ser las diez mejores nada de todas las nada”- Cabrera Infante, 2005: 246); y para el narrador, la idea es perpetuar la figura del crítico que ha sido silenciado (“Pero podemos (yo y los que quieran seguirme) hacerlo [al crítico] vivir en el recuerdo. Nadie muere

realmente mientras no está olvidado”- Ibíd., 2005: 490).

Guillermo Cabrera Infante nos ofrece un juego onomatopéyico y retórico, que va permitiendo la inscripción de su mirada y perspectiva en la voz de los personajes (sus otros “yoes”). Sin embargo, el gesto es subversivo en la medida que utiliza ese formato híbrido y confuso para realizar una denuncia: “existe la intención del autor de declarar que el crítico no es posible en el mundo socialista, a menos que esté muerto o sea un personaje de ficción” (Cabrera Infante en Molina, 1979: 1.136). Para el autor, el oficio del crítico, es decir, evaluar y juzgar, censurar y aplaudir, un acontecimiento, producción artística, pensamiento, etc., y poder expresarlo públicamente, sólo es posible en un ambiente de libertad, donde el diálogo sea respetado y valorado. Cabrera Infante ya en 1962, desertando de los ideales del gobierno cubano, declara la incapacidad de ejercer este oficio en un régimen como el de Castro. Tal como lo señala en *El Oficio del Siglo XX*, el ejercer la crítica es imposible, el crítico ha llegado al “fin de la función”, ha llegado a su “desfuncionamiento” y por tanto, calla, y sin tumba, se le dice “adiós”⁶.

Cabrera Infante narrador-personaje, al describir a G. Caín como un sujeto soñador, clarifica esta idea:

Supé que se acercaba su término por sus sueños incoercibles: soñaba con que el cine sería un jardín de las delicias [...], soñaba con una vida libre,

⁵ Es importante destacar la sección “Aparece el manuscrito”, en la que G. Caín le envía al personaje lector-editor una carta donde le da a conocer brevemente sus películas (sonoras y silentes) más destacadas y sus postulados estéticos cinematográficos, ya que la transcripción de ese “yo- Caín”, funciona como síntesis y aclaración de lo que significó su rol de cronista en las críticas que le pide publicar.

⁶ Son varias las ocasiones en que el narrador-personaje da cuenta de su rechazo, o del rechazo de Caín, a la censura y represión: “si se me permite la expresión, y no creo que haya quien no me lo permita” (2005: 21); “[Caín] recordaba los tiempos difíciles de la Dictadura, los recados de un policía muy interesado en las artes, la censura y finalmente el miedo” (Ibíd., 23); “Yo soy un escritor democrático y no creo en la diplomacia secreta” (Ibíd., 249), etc.

alegre, confiada en la que las palabras policía, ejército, guerra, raza, sexo, familia, y sobre todo, muerte, serían abolidas para siempre del vocabulario y de la vida; soñaba con un futuro en el que [...] la vida dejara de ser un esquema de prejuicios y el hombre cesara de vivir entre el miedo y la esperanza. (G.C.I., 2005: 488-9)

El acto de dejar de escribir críticas cinematográficas (1960) y posteriormente de explicitar el suicidio con el silencio del crítico, en *Un Oficio del Siglo XX*, ha sido visto como una “estrategia subversiva de un escritor expatriado” (Ferré, 2008: 25), que comparte esa situación con su personaje heterónimo, por lo que G. Caín, se convierte en “su nombre de guerra en el campo de la crítica, un nombre que por otro lado, adelanta la marca de Caín, el exilio” (Gras, 2009: 32), el que comenzó en 1965 cuando regresa a Cuba por la muerte de su madre y fue detenido durante cuatro meses por el Servicio de Contra-Inteligencia, saliendo exiliado hacia Madrid.

A menudo se ha descrito a Caín como a un cínico
Guillermo Cabrera Infante

El argumento y pretensiones de *Un Oficio del Siglo XX* dependen en gran medida de la forma cómo este gesto subversivo ha sido configurado, para ello, sostengo que los personajes incoercibles creados en la obra, se materializan retórica y estéticamente a través de procedimientos propios de las prácticas de los cínicos de la Antigüedad. Y es en este paradigma donde se inserta el proyecto literario en cuestión.⁷

⁷ Los cínicos fue una escuela (o movimiento) de la Antigüedad fundada por Diógenes (también desterrado). Se caracterizan por ser el antítesis de la filosofía de Sócrates y Platón. Se identificaban con el perro ya que velaban por un modo de vida “canino”, es decir, por la capacidad de vivir en público “desvergonzadamente” e indiferentes a las convenciones sociales (Branham y Goulet-Cazé, 2000: 15).

El contexto de producción nos permite identificar el primer rasgo cínico de la obra de Cabrera Infante, en la medida que “el pensar cínico sólo puede aparecer ahí donde han sido posibles dos puntos de vista de las cosas, uno oficial y otro no oficial” (Sloterdijk, 2003: 328), estando G. Caín en este último vértice. Este personaje tiene la necesidad de que sus escritos se publiquen ya que así se concretizaría el acto de mostrar desvergonzadamente su percepción, hacerla notoria y pública; y esto es posible de lograr únicamente con la ayuda de otro cínico, que sea capaz de transformar su compilación de críticas en un acto subversivo y que con un lenguaje procaz y provocativo pueda hacer resistencia al poder y norma, tanto políticos, sociales y artísticos. Estos dobles agentes del autor pueden ser identificados, de acuerdo a Sloterdijk, como “guerrilleros satíricos- literarios” (Ibíd., 176).

La forma y estructura híbrida, que el personaje-editor le confirió a la obra, permite entrever la desviación de la norma clásica de los géneros literarios y en esto se plasma una práctica propia de los cínicos, ya que ellos “transformaron géneros inferiores o extraliterarios como el testamento o el diario [¿o la crítica cinematográfica?, ¿o las formas de autobiografía?] en producciones literarias plenas, con motivos satíricos [buscando] abrir horizontes de actividad literaria, y de utilizar esas nuevas formas como un medio para criticar los medios convencionales de escritura y pensamiento” (Branham y Goulet-Cazé, 2000: 116). De esta manera, el autor, a través de una de sus máscaras, transgrede las clásicas categorías artísticas formales, y concedió a la crítica de cine como un espacio no sólo estético y apreciativo, sino que principalmente como un espacio donde desplegar libremente los pensamientos y problematizaciones: “Y así surgió todo ese juego que yo establecí en *Un oficio...*, al que por cierto considero mi primer libro, quizás porque fue la primera vez que pude usar el humor sin problemas” (G.C.I., 2009- entrevista en *La Gaceta*).

Completo esta primera observación de la práctica cínica en la obra, con la definición que J. F. Ferré hace de G. Caín: “seudónimo inventado para burlarse del poder. El crítico cinematográfico transformado en cínico ente de ficción muestra así su carácter de ficción institucional, política y cultural. El volumen que compila sus críticas y retrata su carismática figura (*Un Oficio del Siglo XX*) puso las bases de su concepción cómica de la narrativa y la cultura canónicas” (2008: 24).

Tras lo anterior, es necesario enfatizar en los procedimientos literarios y retóricos, es decir, en los moldes expresivos del estilo cínico, los cuales se escapan de la formalidad de los antiguos. Utilizan “la parodia, la sátira, la diatriba, el diálogo cómico, la anécdota y el chiste (*chreía*), la sentencia (*gnome*), [que] permiten la expresión de ese humor característico y consiguen un efecto inmediato” (Branham y Goulet-Cazé, 2000: 5). Tras la defensa radical de libertad, estos mecanismos estilísticos de la escritura cínica, permiten rehuir de la solemnidad, evitar la seriedad, y así dar paso a la burla, el sarcasmo, y lo absurdo, que suelen desconcertar y ser catalogados como provocadores.

Los cínicos para articular su discurso acuden a la anécdota, aquellos relatos breves y curiosos, que llegan al punto de ser considerados insignificantes. Ante esto, es posible encontrar nuevamente aspectos cínicos en la obra, ya que el argumento tiene a las anécdotas como eje fundante. Cada momento y circunstancia relatada por el narrador-personaje es una anécdota, que por lo general es irracional o descabellada, (como por ejemplo, la intención de Caín de transformar el libro en un mito enterrándolo dentro de una bala de plomo inmune a las radiaciones, o la estrategia de dejar el manuscrito dentro de una botella de leche porque así será más fácil encon-

trarlo y pueda el lechero enterarse de su existencia, etc.).

Sin embargo, la estilística de los cínicos se ilustra en gran medida en el episodio cuando el lector-obligado le plantea a G. Caín que el libro estaba cojo, caótico, que le faltaba una columna. Caín, desconcertado con tanta “metáfora ortopédica”, insiste en preguntarle qué importa que sea caótico y por qué es necesaria esa médula, mientras que en el narrador aumentaba su descolocación ante tanta irracionalidad en las insólitas respuestas que recibía: “Le advertí a Caín: ‘el libro está muy oscuro’. ‘Es que es de noche’, me respondió” (G.C.I, 2005: 242). Incluso hay un momento en la historia en que G. Caín, en su desesperación por hacerle entender a su preocupado editor que no es necesaria esa estructura dorsal, le da como ejemplo la obra de James Joyce, *Ulises*: “¿qué importa que sea caótico? Mira a Ulises” (Ibíd., 245), pero su receptor remitió a Ulises de la *Odisea*, generando así una comunicación inconexa e incoherente (al menos para los ojos de un no-cínico), de gran significación ya que da cuenta del interés (cínico) de dejar lo trascendente y permitir y valorar lo mínimo e insignificante.

Ambos personajes van plasmando un juego de lenguajes y referentes donde, a través de la desacralización y la burla cínica, se va generando, lo que Sloterdijk denomina “dialéctica de la desinhibición” (2003: 178). La conducta de los personajes nos permite entrever la percepción de la literatura, y de la producción artística del autor, quien se posiciona fuera de los cánones convencionales. En este punto, cabe referirse a la tendencia de los cínicos de refutar el lenguaje de los filósofos “respetables” como Platón y Sócrates, y a todo aquello a lo que se le ha conferido un significado hegemónico, rechazando las categorías socialmente respetadas. “Su concepción de la filosofía [...] resulta muy peculiar, pues la identificaban con el acto de ‘invalidar’ [...] inva-

lidar los falsos valores de la cultura dominante” (Branham y Goulet-Cazé, 2000: 40), de ahí su “ideología”. El acto de “invalidar la moneda en curso”, su significativa frase y móvil, es realizado textualmente por G. Caín al decir: “Yo no puedo hacer estética [...] Nada de estética. Cuando me llame Aristóteles escribiré una poética, mientras puedo hacer mi selección de películas” (G.C.I, 2005: 245-6).

Este fenómeno también se manifiesta en la obra, en primer lugar, cuando los protagonistas se ríen de la retórica clásica, aludiendo más bien a un “diálogo no platónico” ya que en lugar de enfatizar en la búsqueda de la verdad pretenden revelar mentiras⁸. Al igual que los cínicos, conciben a la retórica como método de hipocresía: “Caín fue un maestro del engaño literario, un artífice de la mentira inocente, un aficionado de la bola fantástica, un fanático de la falsificación, audaz y siempre imaginativo” (G.C.I: 2005: 27). Esta descripción se desarrolla a lo largo del argumento cuando se va demostrando cómo G. Caín, se apodera de frases de otros escritores o las tergiversa, o mezcla personajes, o les cambia los nombres a figuras de la historia (Américo Prepuccio, Alejandro el Glande, Duns Escroto, etc.), en palabras del narrador se puede sintetizar con que “no había nada sagrado para Caín [...] la historia, la economía, la geografía se convertían en piezas de un vasto rompecabezas, que, una vez armado, resultaba una tomadura de pelo” (Ibíd., 28).

Este rasgo se complementa con el comportamiento discursivo del narrador, quien también tiende a estos juegos de “invalidación”, principalmente en cuanto al significado y significante de sus enunciados. Por ejemplo, al relatar una

circunstancia y luego desdecirla, desarticularla, como cuando describe a Caín a partir de una foto y luego señala “todo es mentira: no hay foto más falsa [...] la descripción no es verdadera” (Ibíd., 22), sin nunca aclarar cuál era la real; o al recurrir constantemente a la aliteración fónica/alteración en contenido (“no podía distinguir cuándo veía una película que se parecía a la vida y cuándo miraba a la vida parecerse a una película”, “había comprado dos o tres libros capitales o me había gastado un capital en dos o tres libros comprados” (Ibíd., 244)); o en el epitafio, cuando bajo un estilo protocolar y cortés finaliza agradeciendo a todos aquellos que creyeron en Caín y termina ridiculizando el acto: “A todos, una vez, más, gracias por su aliento –excepción hecha de aquellos que padecían de halitosis esa temporada” (Ibíd., 494).

Bajo esta misma línea, de desafiar las convenciones formales clásicas y tradicionales, a través de la transgresión a la cordura, y a la retórica oficial; y el abandono de los academicismos y la seriedad; es posible observar, usando al oficio del crítico, la crítica a la conciencia ilustrada, o que se cree ilustrada y poseedora de (o del) conocimiento. Los cínicos personajes buscan dismantlar tabúes y sobre todo la aparatosa vanidad de las ideas, tan propia de los filósofos clásicos: “Si él fue pedante fue porque siempre quiso ser desprendido y odiaba atesorar conocimientos. Fue esa forma de democracia intelectual la que lo llevó a negarse siempre a pensar en el lector como un animal de otra especie, un miembro de una raza inferior” (G.C.I, 2005: 42). Curiosamente, el acto de expresarse en forma compleja, interpretado por algunos como gesto elitista que excluye a los no eruditos en el tema, es visto por G. Caín de forma opuesta. No es que su lenguaje sea muy excéntrico o conceptual, es simplemente un juego estilístico que le permite decir desvergonzadamente verdades, sin tener que estar previniendo o evitando un eventual desencuentro con su receptor.

⁸ G. Caín también es caracterizado como cínico en la medida que el narrador suele aludir a su quijada, haciendo hincapié en su tendencia por reírse a carcajadas de todo y todos: “los quínicos dejan oír una carcajada satírica” (Sloterdijk, 2003: 38-9).

Esta idea de enfrentar el acto comunicativo rompiendo las posibles jerarquías de conocimiento se conjuga en función de la defensa a la libre información y pensamiento propio (aspecto que se relaciona con el rechazo a la crítica, desarrollado anteriormente) y esto se plasma en la obra cuando G. Caín le explica a su primer lector porqué a él no le preocupan las críticas que ha recibido: "Sé que hago bien porque en mis páginas encontrarán de todo, menos esa forma sutil de desprecio por el otro: la condescendencia" (G.C.I., 2005: 42). La condescendencia, y su supuesta bondad como acto de "acomodarse al gusto y voluntad de alguien", no es, para el personaje, otra cosa más que la negación de la otredad, la anulación de la diferencia, e imposición de un pensamiento unívoco, por lo que, Guillermo Cabrera Infante, contrario a estas prácticas, vierte su activa disidencia en G. Caín, su nombre de lucha.

Los protagonistas incoercibles defienden la franqueza y libertad de palabra sin temor a la provocación y a la desvergüenza, pero conscientes de que sus modos pueden llegar a escandalizar a sus lectores. Ellos, como cínicos agentes subversivos de *Un Oficio del Siglo XX*, se posicionan, y articulan su discurso bajo la objeción y resistencia a la antigüedad y al poder hegemónico. Cada uno de ellos, en el desempeño de sus papeles (o máscaras), "dan testimonio de una radical ironización de la ética y de las conveniencias sociales" (Sloterdijk, 2003: 38-9), bajo actos insolentes con los que se ríen de lo respetable.

Los cínicos (crítico, editor, autor), utilizando como soporte para exponer las poéticas y problemáticas artísticas-sociales, a la crítica cinematográfica y a una retórica de "teoría inferior" como el cinismo, enfatizan la necesidad de acudir a variantes subversivas que les permitan transgredir los parámetros convencionales y sacralizados, y denunciar la falta de libertad de la palabra en circunstancias políticas totalizadoras. Así, *Un*

Oficio del Siglo XX de Guillermo Cabrera Infante, y tal como lo indica el título del libro, es una reflexión crítica en torno a la posibilidad de ejercer una práctica, que con un lenguaje ácido y absurdo, no vela ni por la secuencia dramática lineal ni coherente, ni por la unicidad de perspectiva, ya que la única forma de que el oficio del crítico subsista es con la presencia de otros como ellos y esos otros son inscritos por el autor a partir de desdoblamientos, o máscaras de atípicas voces provocadoras que delinean la obra.

BIBLIOGRAFÍA

- Branham, R. Bracht y Goulet-Cazé, M.-O (2000) *Los cínicos. Movimiento cínico en la Antigüedad y su legado*. Vicente Villacampa (trad.), Barcelona, Seix Barral.
- Cabrera Infante, Guillermo (2005) *Un Oficio del siglo XX*. Alfaguara, Madrid.
- (1998) "Orígenes, una cronología llamada: un autor se presenta". Apéndice de *Tres Tristes Tigres*, Seix Barral, Barcelona.
- (2009) "Entrevista inédita a Guillermo Cabrera Infante: La palabra, en un guión, cumple una función muy pobre" en *La Gaceta Literaria*. Domingo 26 de abril. Consultado en línea en mayo de 2009.
- http://www.lagaceta.com.ar/nota/323770/LGA CETLiteraria/Guillermo_Cabrera_Infante_:_pa%C2%ADa%C2%ADbra_un_guion_cum%C2%ADple_un_a_fun%C2%ADcion_muy_po%C2%ADbre.html
- Castro, Fidel (1931). *Palabras a los intelectuales*. Ministerio de Cultura de la República de Cuba. Consultado en línea en mayo de 2009.
- <http://www.min.cult.cu/loader.php?sec=historia&cont=palabrasalosintelectuales>
- Ferré, Juan Francisco (2008). "A modo de introducción: Diccionario de ideas (mal) recibidas sobre

GCI.", en *Revista Quimera*, n. 291, febrero, Barcelona.

Gras, Dunia (2009). "G. Caín, Guillermo Caín, Guillermo Cabrera. Apuntes para un estudio sobre el cine en la obra de GCI", en *Revista Quimera*, n. 291, febrero, Barcelona.

Molina Foix, Vicente (1979). "Guillermo Cabrera Infante: elogio del amor y otras vulgaridades", entrevista realizada en *El país* el 21 de octubre. En Marco, Joaquín y Gracia, Jordi (eds.) (2004). *La Llegada De Los Bárbaros. La Recepción De La Literatura Hispanoamericana En España 1960-1981*, Edhasa. Barcelona.

Sloterdijk, Peter (2003) *Crítica de la razón cínica*. Miguel Ángel Vega (trad.), Madrid, Siruela.

FERNANDA BUSTAMANTE

Universidad de Barcelona